

**Peter B. Schumann**

**Glauber Rocha — revolucionário e visionário.  
Sua obra prima *Terra em transe***

*Terra em transe* (Brasil 1967) é até hoje, sob muitos aspectos, uma obra incompreendida na Alemanha. Nem mesmo a sua reapresentação em versão restaurada no Fórum Internacional do Festival de Berlim 2005 foi capaz de alterar tal quadro. Para a maioria dos espectadores, trata-se de uma linguagem estranha patética ao extremo, e Paulo, o protagonista errático, demasiadamente contraditório, para que o filme possa ser considerado de forma séria como portador de uma mensagem revolucionária. O público alemão prefere o rigor da ação e a clareza da mensagem de *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) e poderia até identificar-se mais facilmente com a parábola terceiro-mundista de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969). Bem diferente do que ocorre na América Latina, onde até hoje *Terra em transe* é visto por muitos cineastas como a obra prima de Glauber Rocha e uma das mais importantes contribuições para o cinema latino-americano.

Tive a sorte de assistir a *Terra em transe*, pela primeira vez, na sua estréia em Cannes, em 1967, e vivenciar a repercussão que o filme encontraria logo depois também no Brasil. Eu, porém, fiquei impressionadíssimo com aquela obra cujo espírito e expressão revolucionários me eletrizaram, ainda que eu só fosse entender sua complexidade bem mais tarde. A meu ver, tratava-se de um filme que não apenas incentivava a revolução, mas que também expressava sua mensagem numa linguagem coerente.

Coerência era um conceito de grande importância para Glauber Rocha. Pode-se dizer que era a base de seu posicionamento: manter-se fiel às suas idéias e realizá-las em suas obras, sem comprometer-se com a busca desesperada pelo público,

que lhe interessava apenas marginalmente, ao contrário do que acontecia com grande parte de seus colegas. Paulo, o poeta politizado desse filme, utiliza o termo «coerência» por diversas vezes nas suas reflexões poéticas e se pergunta no final: «Qual o sentido da coerência?» Logicamente, ele só tem uma resposta poética a oferecer.

*Terra em transe* impressionou várias pessoas — no verão politicamente tenso de 1967 — como sinal de um chamado à Revolução ou — de uma forma mais genérica — à subversão das relações. Essa perspectiva social-revolucionária aparece mais claramente em *Terra em transe* do que em *Barravento*, seu primeiro filme, de 1961, no qual a revolta dos pescadores culmina na aquisição dos meios de produção. E ela também é mais clara do que em seu filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Ali ressoa como epílogo um sinal de esperança na canção de Sérgio Ricardo (Rocha 1965: 114): «O sertão vai virar mar, / e o mar vai virar sertão», isto é, as relações irão se inverter. Contudo, isso somente poderá acontecer caso a lição desse filme seja compreendida e o espectador assuma uma posição ativa: «Que assim mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do homem, / não é de Deus nem do Diabo.»

Com essa esperança, a imagem do mar, termina *Deus e o diabo na terra do sol*, e com uma imagem semelhante do mar começa *Terra em transe*. Contudo, a câmara oscila de volta à terra firme, ali, onde nada mudou, mas onde algo poderia mudar: na esfera de ação política e bem no meio de um cenário de confusão. Um político de esquerda (governador Vieira) renuncia quando confrontado com as relações de poder. Um intelectual (Paulo) quer forçá-lo a resistir, mas não consegue nada diante da sua fraqueza e decide lutar sozinho. A situação é desoladora, mas ele tem de agir dessa forma, pois sua consciência assim o obriga.

Glauber Rocha antecipa o final, mostra o fracasso de Paulo, sua agonia nas dunas, onde ele aparece só e perdido. Ainda assim, mesmo no decorrer do seu lento colapso, ele mantém a sua arma em riste, um último sinal ante a morte certa. Trata-se, ao mesmo tempo, do momento da lembrança da carreira como poeta e conselheiro de dois políticos, de seu conflito permanente ao se ver obrigado a decidir-se entre a arte e a política, entre a

vontade de realização artística e seu auto-comprometimento com a atividade política. Um conflito que era também o do próprio Glauber Rocha.

O início do filme já deixa claro que não se trata de uma narrativa tradicional, de uma mensagem ilustrada, mas sim de fragmentos de histórias, enredos e lembranças em *flashbacks* da vida de Paulo nos últimos anos.

Glauber Rocha nunca se interessou pela construção dos personagens, em moldá-los psicologicamente ou explicá-los. Eles não são desenvolvidos como personagens completos, mas permanecem como personagens-máscaras: o intelectual (Paulo), o populista (Vieira, vestido de branco) e o fascista (Díaz, vestido de preto). Este é colocado em forte oposição a Paulo, que já se afastou de nós, moribundo (como uma pequena figura nas dunas). No *take* em *close-up*, Díaz aparece na tela com um crucifixo em uma das mãos e a bandeira da inquisição na outra.

Uma complementação histórica: Díaz no mar, ele avança sobre uma cruz de madeira gigantesca, ao seu lado um padre e, aparentemente, um conquistador português e um chefe indígena. Uma configuração que Peter Schulze apontou como (Schulze 2005: 76-77) «uma alegoria da conquista da América», bem como a desmistificação da descoberta do Brasil:

A representação usual é assim desmascarada como um acontecimento instrumentalizado a serviço dos objetivos de dominação [...] Através da conexão com a música do candomblé, a visão «tradicional» da «descoberta» do Brasil é revelada como uma representação eurocêntrica.

Essa sequência no começo do filme é um exemplo de sua complexidade, da riqueza de associações de Glauber Rocha. Ele não tenta nos explicar seu personagem, este homem-político, de uma forma humana, mas o coloca num contexto histórico. Díaz não é uma pessoa, mas uma alegoria — como a maioria dos personagens de Glauber. Ele simboliza a atual conquista do poder e age em nome da autoridade divina: a cruz em uma das mãos e — como ameaça — a bandeira da Inquisição na outra. Algo, ao mesmo tempo, simples e genial.

Os personagens são compostos de forma extremamente patética, e com frequência a música intensifica a situação de alta carga emotiva, as pessoas agem de forma quase teatral, operísti-

ca: «Nossa política se equivale a uma ópera» — explicou Glauber numa entrevista da época (Schumann 1968: 16). Ele coloca Díaz (a quem deu intencionalmente o nome do ditador mexicano Porfirio Díaz) num cenário barroco, para fortalecer ainda mais a teatralidade e o ar operístico da política.

Tudo isso não é perceptível para o espectador à primeira vista e deve ter dificultado a recepção da obra na Alemanha. Mas é o que faz a riqueza de *Terra em transe*, transformando o filme, ao revê-lo, numa fonte do conhecimento. Algo similar existia até então somente na literatura, mas não no cinema brasileiro ou latino-americano: um filme que exigisse, em igual medida, tanto dos sentidos como da razão, trabalhando a História em imagens alegóricas.

Fora isso, até aquele momento não havia um filme brasileiro sobre as relações de poder. Somente três anos depois, Carlos Diegues retomaria o tema em *Os herdeiros* (Brasil 1970). Contudo, ele não conseguiu ir além de uma ilustração crítica de certas estruturas de poder. (Em 1970 já não seria mais possível um filme como *Terra em transe*, pois os generais haviam revogado a Constituição e instaurado um regime sangrento).

Glauber Rocha, ao contrário, transmitiu a desmontagem dessas estruturas de poder na composição narrativa e na linguagem imagística, desmembrando ambas e desenvolvendo, a partir dos fragmentos, uma estética coerente com o conteúdo. Por isso, *Terra em transe* é e permanece um paradigma para um cinema novo, inovador e revolucionário.

Glauber fragmentou nesse filme tanto a história, a estrutura narrativa quanto a imagística, a estética. Tal decomposição de elementos tradicionais já havia sido sugerida em *Barravento*, seu primeiro filme, que não era, contudo, seu próprio projeto, mas assumido de outro diretor, Luiz Paulino dos Santos, e dirigido por Glauber até o final. Ali aparecem, dentro de uma narrativa tradicional, elementos divergentes, tais como a luta de capoeira estilizada como um balé entre os dois protagonistas, ou rituais e danças.

*Deus e o diabo na terra do sol* também é tradicionalmente estruturado: a rebelião dos vaqueiros no começo, depois, duas tentativas de fuga no misticismo e na violência e, finalmente, o episódio final, a perspectiva de esperança. Glauber se utiliza já

aqui de efeitos de distanciamento: o cordelista, que comenta o acontecimento (e que mais tarde volta a aparecer em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), canções que evidenciam as perspectivas social-revolucionárias, comentários em *off*, entre outros. Além disso, ele desmembra a montagem, quebra por várias vezes a seqüência linear de imagens através do *staccato* de sua técnica de edição, sobretudo na entrada de Antonio das Mortes: o banho de sangue sobre os seguidores do pregador e o assassinato dos cangaceiros.

Em *Terra em transe*, ele radicaliza as rupturas na estrutura narrativa e na técnica de montagem, rompendo com qualquer tradição narrativa. Ainda assim, coloca as lembranças de Paulo em uma moldura: a seqüência inicial do golpe de Estado e de sua morte aparece renovada na seqüência final, conduzida em detalhes. Entre ambas, domina o mais ordenado caos. O drama que mostra as etapas da desilusão de Paulo, por exemplo, segue uma lógica interna. Ele demanda do espectador um elevado grau de capacidade associativa.

Um exemplo: Paulo faz amor com Sara. Glauber Rocha interrompe abruptamente a cena — esses saltos de som e imagem são típicos nesse filme — e transporta o espectador a um contexto bastante diverso. De toda forma, ele esclarece num monólogo interior de Paulo, a transformação do personagem. Paulo foge da realidade e se entrega ao prazer. Corte para uma festa selvagem, onde Glauber introduz um outro personagem: o capitalista Fuentes. Essa festa é interrompida por uma cena de amor entre Paulo e uma amante, que já conhecemos por sua relação com Díaz: ela é a encarnação da beleza, a quem Paulo se entrega por completo. E ela é a antítese de Sara, uma mulher austera, a encarnação da razão dos homens delirantes desse filme, a única personagem que permanece inteira, uma comunista, mas isso não tem nada a ver com o partido: ela personifica a utopia de transformação da sociedade.

Essa seqüência de cenas termina novamente com um monólogo interior: com uma de suas efusões poéticas, onde ele exterioriza seu conflito enquanto poeta. Corte abrupto: Sara chega com dois companheiros — sua situação psicológica é expressa na forma de uma espécie de poesia de amor. Ela quer levar Paulo de volta para Vieira. Aqui Glauber mescla na trilha sonora,

de forma bastante sensível, o conflito emocional de Sara e sua missão real. O filme está repleto dessas misturas, dessas sobreposições. Elas revelam um mestre na arte da composição. E, talvez, revelem também que Glauber teria tido um amor especial por essa personagem — Sara, a comunista.

O que dificultou, por vezes, a recepção do filme, não foram somente os inúmeros monólogos poéticos, que não raramente possuem um alto grau de compactação, mas também os vários *flashbacks* dentro de *flashbacks*, a técnica de interconexões de Glauber. Um exemplo. Encontramo-nos na continuidade dos diversos *flashbacks*: no terraço, onde Sara deseja trazer Paulo de volta a Vieira. Depois ocorre um encontro entre Paulo e Fuentes, um multi-empresário que na realidade deseja eliminar Díaz e substituí-lo por Vieira. Atravessa-se num *flashback* a festa grandiosa, que Fuentes organizou para Paulo. Ela termina com um monólogo interior, as dúvidas de Paulo, assim como com um *flashforward*, uma prévia do final, no qual Paulo se decide por Vieira, por amor a Sara.

Em seguida um *flashback* para o terraço, onde Sara e os dois companheiros tentam convencer Paulo da urgência de seu engajamento em favor de Vieira. Depois, um corte para Díaz, uma imagem, que conhecemos do começo, mas agora fica claro que se trata de parte de uma reportagem de televisão, com a qual Paulo pretende destruir Díaz, seu ex-mecenas. Agora estamos novamente na continuidade da história.

Por que Glauber Rocha narra de forma tão complicada? Ele quer, com isso, realçar a complexidade das relações políticas e das decisões de Paulo. Por isso nos permite participar também dos conflitos internos de Paulo através dos monólogos. E para ele, como artista, há um sem número de conflitos. Depois da escolha entre Vieira e Díaz, Paulo se depara diante de outro conflito: entre a arte como propaganda e a arte pura.

Sobre isso, Glauber diz (Schumann 1968: 17):

Paulo não quer mais escrever poesia, porque a poesia, em um país tão pobre não passa de um prazer estético. Por isso, ele anseia um trabalho prático. Mas ele é e permanece sendo um poeta, um ser humano muito sensível, que não possui os pré-requisitos necessários para uma atividade política. Assim, é um homem em transe, em crise, um homem que deixa para trás os valores tradicionais,

mas não sabe como os novos valores da sociedade devem ser alcançados.

*Terra em transe* é parte de um grande projeto cultural, o chamado Tropicalismo, de 1967, ano da estréia do filme, quando alcança seu clímax. A famosa música de Caetano Veloso que deu nome ao movimento surgiu nessa época. Hélio Oiticica realizou sua não menos conhecida instalação *Tropicália*. O Teatro Opinião provocou os brasileiros e também Glauber Rocha contribuiu com *Terra em transe* para intensas discussões. Era o ponto final da renovação cultural, o segundo Brasil Moderno, que se iniciava nos anos 50 e trazia consigo, entre outros, o Cinema Novo. Os artistas retomavam conceito da primeira concepção modernista, o Modernismo dos anos 20, como, por exemplo, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que está baseado na apropriação, na incorporação de influências externas para criar algo único, autonomamente novo.

*Terra em transe* é também um exemplo nesse sentido. Glauber nunca guardou segredos que dois diretores em especial o influenciaram: Sergei Eisenstein e Luis Buñuel. De Eisenstein ele estudou a técnica de montagem e a composição de imagens. De Buñuel ele adaptou certas ênfases surrealistas, deixando-se estimular por aspectos na representação da burguesia. Por outro lado, serviu-se também do neo-realismo italiano, além de Godard, que também o influenciou em seu pensamento. Mais tarde reinventou tudo e, inclusive, passou a combater Godard.

Contudo, mais importante do que tais influências em seu enfoque «antropofágico», foram a quebra das formas, a mistura de contrastes, a confrontação dos extremos, a utilização de meios poéticos, documentais, operísticos e teatrais, o uso de diversas formas musicais de Verdi, passando de Villa-Lobos ao can-domblé, as sensíveis transições e rupturas brutais de som, o antagonismo dos elementos estilísticos, as alusões históricas, o exagero barroco das imagens e a abundância barroca das formas e dos meios utilizados.

Glauber Rocha levou tudo isso ao excesso, isto é, até a maestria. Ou melhor: o excesso, isto alcança seu grau máximo em *A idade da terra* (Brasil 1980), seu último filme. *Terra em transe*, porém é sua obra prima.

Um penúltimo exemplo: o clímax do filme, o triunfo do fascista Díaz. A seqüência começa com um *take* amplo, vista de cima, como no começo: oscila sobre o mar, a paisagem, o palácio do governo do Governador Vieira, confusão na esfera política de decisão. Paulo em fuga. Díaz em seu palácio de estilo barroco, cercado pelos defensores da colonização, da Igreja e dos índios, (a alegoria da conquista do início), a coroação de Díaz. Ainda antes que ele receba a coroa: um *swish pan*, tiros de metralhadora, queda de Díaz e sua corte — o desejo de Paulo. Sara e Paulo em fuga. *Swish pan* e absoluto silêncio. Então Díaz triunfa com as palavras, que mais tarde também serão usadas na realidade pelos generais chegados ao Poder:

Aprenderão, aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!

No entanto, o triunfo de Díaz é seguido pela fuga de Paulo e, no final, pela imagem do começo: o moribundo Paulo com sua arma empunhada nas dunas. Pois *Terra em transe* foi concebido por Glauber Rocha como um filme revolucionário (Schumann 1968: 17):

A última cena do meu filme mostra um homem com uma arma. Ou seja, tentei compor uma visão dura, sem romantismos ou emoções, uma visão exasperada do que surge na América Latina: a luta armada contra o fascismo e a opressão.

Ele dá à morte de Paulo uma seqüência de um minuto, da qual já havia sido mostrada uma parte no começo. Na trilha sonora se escuta uma intensa música de orquestra, à qual se mistura o barulho dos tiros de metralhadora: a resistência isolada de Paulo será seguida por muitos. Assim, então foi recebido o filme na tensa atmosfera política de 1967.

Quando eu assisti ao filme novamente vinte anos depois encontrei uma mensagem completamente diferente — no final dos anos 80, nesse meio tempo se expandira um certo processo de desilusão, as utopias começaram a cambalear ou mesmo a se desintegrar, a luta armada em nossa sociedade se mostrara havia muito um beco sem saída.

Ficou claro para mim que Glauber Rocha — ao contrário do que era sua intenção original — na última seqüência, previu o fracasso da luta armada, principalmente da guerrilha urbana.



Quando Paulo morre da primeira vez, no prólogo, há nessa seqüência somente música de orquestra (*Bachiana* Nr. 8 de Villa-Lobos). Na repetição, por ocasião do epílogo, ela se mistura ao som dos tiros das metralhadoras da ditadura triunfante, que um ano depois começaria a reprimir o surgimento de filmes como este e de qualquer outra forma de manifestação cultural crítica.

Mas a verdadeira mensagem atemporal do filme é colocada por Glauber na seqüência anterior, quando Sara pergunta a Paulo, atingido mortalmente: «O quê prova sua morte? O quê?» E dele irrompe: «O triunfo da beleza e da justiça!»

Glauber até repete a seqüência, intercalando nela o triunfante Díaz. Mas com as últimas palavras do filme ele responde à pergunta de Sara, que se posiciona, talvez, como o espectador: «O que significa tudo isso?» Ele deseja enfatizar para nós: vale a pena lutar pela cultura e pela justiça social, mesmo fracassando a cada vez. Pois, afinal, o que resta de todas as guerras, desastres e derrocadas que a humanidade há séculos protagoniza, especialmente neste último século e até mesmo nos dias atuais: resta a cultura, a herança cultural dos povos, os valores intelectuais muitas vezes esmagados pelas esteiras dos tanques de guerra.

E resta a luta pela justiça social. Há séculos o problema insolúvel de todas as sociedades, o problema central de nossos dias.

Glauber Rocha — revolucionário e visionário.

## Bibliografia

Rocha, Glauber (1965): *Deus e o diabo na terra do sol*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag.

Schumann, Peter B. (1968): ««Unsere Politik gleicht einer Oper». Interview mit Glauber Rocha», em: *Film*, 1, pp. 16-17.